La inmortalidad del hombre

Manuel Martín Martín

El arte es un fruto de lenta maduración y el ámbito familiar y/o territorial suele preceder a la profesionalidad flamenca como la flor al fruto. Mas pocos casos conocemos en la historia de la guitarra flamenca en los que la maduración individual aflore tan a temprana edad como en el caso de **Manuel Morao**, un maestro que vio la luz en el año de la Exposición Iberoamericana de Sevilla y que, tras repasar su vida y obra, nos ha llevado a la convicción de que la inestabilidad de los propósitos creadores reside en el miedo al fracaso, por lo que la única manera de vencer ese temor era convencerse a sí mismo, con la confirmación de los demás, de su propio valor.

En ese sentido, si nadie cuestiona que la maestría de su oficio le permitió llevar a la perfección el impulso creador en el acompañamiento, su sentido



Manuel Morao, de joven. (Foto: Gerald Howson)

del teatro y su instinto dramático de la ortodoxia, nutridos a lo largo de medio siglo y más cerca de las pasiones vivas que de los prefabricados efectos espectaculares, le dieron oportunidad de expresar con una fuerza singular los sentimientos que buscan las raíces de la naturaleza flamenca.

Mas su apego tenaz a la música le vino por tradición familiar, pues **Manuel Moreno Jiménez**, **Manuel Morao**, nació en el jerezano barrio de Santiago el 22 de julio de 1929 y en el seno de una familia gitana de hondas raíces flamencas y de mejores escuchas, no en vano es hijo de Manuela la Maora, bailaora y cocinera sin igual que adquirió fama por las habichuelas con arroz y el menudo que ofrecía en su caseta de feria, y de Manuel Moreno de Soto y Monje, El Morao Viejo (1902-1955), cantaor por bulerías al golpe, guitarrista y padre, igualmente, de Antonio y Juan Morao.

Su formación, al calor de las vivencias familiares, coincide con un periodo, el de postguerra, en que el flamenco se decanta por las reuniones, fiestas íntimas en las casas de tratos de las calles Rompechapines y Abades, y en las veladas veraniegas de la Almeda Vieja, donde precisamente debutó siendo un niño nuestro protagonista con el sobrenombre de **Moraíto de Jerez**, además de los tabancos, cabarets, colmaos y ventas.

Entre los primeros, los tabancos, se recuerdan El Chico, en La Plazuela, que regentaba Eduardo el Pili; el de la calle de La Párraga, del padre de Lola Flores; el de Casa Ignacio, en la calle Pañuelos y donde paraba Agujetas el Viejo, Rubichi, Pacote y su hermano Alonso, el padre de La Paquera de Jerez, el Juanata, Tío Parrilla y el Niño del Tupé; el del callejón de Paúl o el que puso Eduardo el Carbonero en la calle H de la barriada de Federico Mayo, El Chicle, que era frecuentado por El Chalao, El Barriga, Paco el Manco y Jeromito.

Por su parte, los cabarets más conocidos fueron el del barrio de la Plata y La Espiga de Oro, éste en la carretera de El Puerto, mientras que entre los colmaos quedan en la memoria el de La Candelaria, una tienda de vinos de la calle Larga que frecuentaba con asiduidad José Cepero y donde hoy se encuentra el cine Maravillas, El Callejón y El Colmao.

Por último, las ventas de mayor renombre fueron la de San José, frecuentada por Tío Borrico, El Troncho, El Batato, El Niño del Jazmín y Tomás Torre y El Jero, ambos coetáneos de **Manuel Morao**, a las que habría que añadir la de El Altillo, la de la Caña Ancha, Las Cucharas —abierta por El Moro, tío de El Gloria—, Maribal, La Cueva o Los Cuatro Muleros, que también acogió al Tío Borrico, El Batato y El Jero.

Dibujado este paisaje, sabido es que, si bien desde la segunda mitad del siglo pasado los artistas jerezanos pusieron rumbo a otras latitudes, preferentemente a los cafés cantantes de Sevilla, en los decenios cuarenta y cincuenta del presente se produce una gran avalancha hacia la oferta de trabajo de los tablaos sevillanos y madrileños —Jerez tuvo el tablao La Pañoleta, en el Parque González Hontoria, entre los años cincuenta y sesenta—, destino que concretaron en los cuadros de baile.

Y en ese ámbito territorial localizamos a **Manuel Morao**, erigido a temprana edad en un niño prodigio. Empero, justo es significar que se hizo guitarrista de forma accidental y por necesidad, ya que el niño sufrió a los siete años de edad una caída que le dañó los brazos, al punto que su padre pensó que no podía trabajar en el campo de bracero, siguiendo la tradición familiar.

Así que tras el accidente, a partir de los ocho años de edad, el niño recogió las enseñanzas de D. Guindo, célebre barbero del Arco de Santiago llamado Francisco Rosillo Padilla quien, por cierto, le vendió a su padre la primera guitarra que **Manuel Morao** sostuvo entre sus brazos: un guitarro viejo y pequeñito que le costó al padre dos duros de los de entonces.

A partir de ahí y por mediación del Tío Tati, el padre del Tío Borrico, absorbió los influjos del santiaguero Javier Molina, y lo hizo de tal forma que se convertiría, junto a Currito el de la Jeroma, en su mejor discípulo y en el mantenedor de su



El magisterio del Cante, Baile y Toque se encuentra representados en esta vieja ilustración por la integridad flamenca de Antonio Mairena; Carmen Rojas con el mítico Antonio; y el maestro Manuel Morao.

impagable legado, según confesó el propio maestro, debutando recién terminada la guerra civil en la Alameda Vieja, en una velada que se prolongaba durante todo el verano.

Así las cosas, **Moraíto** se dispuso a forjar su carrera en las fiestas privadas de aquellos señoritos de entonces que sí eran verdaderos aficionados, así como en los colmaos y en las ventas junto a nombres tan legendarios como Tío Cabeza, Juan Jambre, El Sernita, Juan Torre, Tío Borrico o Tío José de Paula, hasta secundar a las más grandes figuras de entonces, pues si en 1941, con tan sólo doce años de edad, ya había actuado junto a La Malena, Juana la Macarrona y Terremoto, cuatro años después marchó a Sevilla y al año siguiente a Barcelona, donde empezó a trabajar con Manolo Caracol y Lola Flores, si bien ya lo había hecho con la Niña de los Peines, Pastora Imperio, La Pompi, El Gloria, Juanito Mojama, José Cepero, Juanito Valderrama, Carmen Amaya, Juanita Reina, Concha Piquer y Pilar López.

En el periodo 1953-1964 hace lo propio con el gran Antonio y con Antonio Mairena, La Perla de Cádiz y La Paquera de Jerez, hasta conseguir, en el I Certamen de Música y Danza de Sevilla, el Premio Giralda de Plata (1954) y lograr una obra que comprende una larga treintena de LP y

casi un centenar de singles, además de diez películas.

En tal sentido, su nombre figura en ocho discos de pizarra con Manolo Caracol (1948 y 1951) y en dos junto a La Paquera de Jerez (1956), con la que después grabaría varios singles en el periodo 1956-1979, además de en *Cantes de Antonio Mairena with Manuel Morao guitar,* disco fundamental e histórico y curiosamente grabado en Londres en 1954 a iniciativa de Alejandro Martínez, médico residente en Londres que, una vez fallecido, le legó a **Morao** una guitarra de Domingo Esteso fechada en 1929, el mismo año de su nacimiento.

Otros discos de capital interés en la obra de **Manuel** son uno con Sernita de Jerez y otro con El Chaleco (1959), y dos con la compañía de Antonio (1960), aparte de inscribir su nombre junto a su cuñado Terremoto de Jerez durante el periodo 1956-1978, en *Sevilla cuna del cante* y *Cantes de Antonio Mairena* (1959), en la *Antología del Cante Flamenco y Cante Gitano* (1960), en la que acompaña a nombres ya legendarios como Aurelio Sellé, Juan Talega, Antonio Mairena, Manuel Centeno, Rosalía de Triana, La Perla de Triana y Pepita Caballero, o la descripción que hizo de las melodías de La Sallago (1962), María Vargas (1962 y 1963), La Perla de Cádiz (1972) y El Sordera de Jerez (1977), entre los más significativos.

Pero nos habíamos saltado la estela de los años cincuenta, y hay que significar que 1952 es el año de la consagración definitiva de Antonio Ruiz Soler. El maestro sevillano monta la *Suite de Sonatas* del Padre Antonio Soler, interpreta junto a Marienma y, a propuesta del famoso coreógrafo Leónidas Massine, *El sombrero de tres picos,* en La Scala de Milán, con vestuario y decorados de Pablo Picasso, así como *Capricho español,* también de Massine, por lo que decide alcanzar las más altas cotas incluyendo en su elenco, a partir de enero de 1953, a flamencos de la talla de Antonio Mairena, Manuel y Juan Morao y, más tarde, a Sernita de Jerez, Chano Lobato y Jesús Heredia, entre otros, siendo desde entonces **Manuel Morao** el primer guitarrista del ballet, con el que recorrió cinco veces el mundo.

A partir de ahí **Morao** se hace imprescindible en el ballet español de Antonio, participando en el estreno del filme *Noches andaluzas* (1953), de Maurice Clauche, y de la obra *Llanto por Manuel de Falla,* de Vicente Asencio, e interpreta más tarde la película *Todo es posible en Granada* (1955), de José Luis Sáenz de Heredia, así como *Carrusel napolitano,* de Ettore Giannini, donde Antonio baila la tarantella con Rosita Segovia.

Sin dejar la compañía de Antonio, **Manuel Morao** tiempo tuvo de compaginar el trabajo con otras actuaciones, tal que su participación el año 1955 en el I Festival de Primavera de Sevilla, junto a Manuel Vallejo, Antonio Mairena, Juan el Cuacua, Farruco, Terremoto, Paco Laberinto y La Paquera de Jerez, que debutaba como profesional.

En 1956 figuró con Antonio en el estreno de *La taberna del toro,* en el teatro Palace de Londres, su más lograda creación flamenca, donde bailaba la hermana de Antonio, Encarnación, al compás de Chano Lobato. En septiembre del año siguiente abrieron en Sevilla el ciclo de Danzas de los Festivales de España y en 1958 figuró en la película *Pan, amor y Andalucía* (1958), de Javier Setó, y con Antonio y Carmen Sevilla de protagonistas, así como *Luna de miel* (1958), de Michael Powell, y junto a Carmen Rojas, donde Antonio da vida al espectro de «El amor brujo» y donde sobresalen su zapateado y el taranto.

En 1960 grabó Antonio para Columbia dos singles donde Antonio Mairena, junto a la guitarra de **Manuel Morao**, le canta por cantiñas soleares de El Mellizo y Frijones, y poco después, a principio de los sesenta, socorrió a Rosario presentándola en el Teatro de la Zarzuela de Madrid y a la que de nuevo tuvo que sustituir, en 1963, por la ceutí Carmen Rojas.

Estos años de gloria y arrolladores triunfos permitieron que se le otorgara a Antonio la Medalla de Oro de la Danza en Estocolmo, apadrinó junto a Carmen Sevilla a Rosariyo, la



hija de Lola Flores, entregó a Antonio Mairena la Segunda Llave de Oro del Cante en el Alcázar de los Reyes Cristianos de Córdoba, certamen en el que participó **Manuel Morao** como guitarrista; protagonizó Antonio con Marisol *La nueva cenicienta,* acogió de nuevo a Rosario (1964) y obtuvo el espaldarazo definitivo con el éxito cosechado en Moscú, Kiev y Leningrado, acontecimiento que lo llevó a ser considerado como una de las figuras más relevantes de la danza a nivel mundial y por el que mereció en 1966 el Premio Nacional de Baile de la Cátedra de Jerez.

Mas en septiembre de 1964, una vez finalizada las giras con Antonio, **Manuel Morao**, que había sufrido la pérdida de su hijo más querido, decidió independizarse, lo que le permitió al año siguiente conseguir las 15.000 pesetas del Premio Patiño, en el Concurso Nacional de Córdoba, a más de abandonar Madrid a fin de instalarse definitivamente en su tierra natal, en la que comienza, con el apoyo del periodista en el recuerdo Manuel Fernández Peña, una labor pedagógica de considerables proporciones: la creación de los Jueves y, luego, los Viernes Flamencos.

Se trataba de «un programa dedicado a la promoción de los



Manuel Morao con José Vargas «El Mono» y Loli Carpio expresan su arte en la solera del vino. (Foto: Daniel Carretero)

nuevos valores del cante y baile de nuestra tierra», según rezaba en el panfleto anunciador, y de los que, en sus seis ediciones, salieron las más importantes figuras del actual panorama jerezano, como Agujetas, El Berza, El Gasolina, José Mercé, Manuel Moneo, José el Mono, El Gómez de Jerez, Diego de la Margara, El Torta, Nano de Jerez, Manuela Carpio, Luis de la Chicharrona, Vicente Soto, Ana Peña, El Capullo, La Macanita, Antonio Malena, su sobrino Moraíto Chico o Manolito Parrilla, entre otros muchos.

Más tarde, en 1970, un año después de conseguir el Premio Nacional de Guitarra de la Cátedra de Flamencología de Jerez, vuelve con Antonio, con el que estuvo tres años en su ballet, para luego hacer dos temporadas con el Ballet Nacional de España dirigido por Antonio, tiempo en el que, auspiciado por la Cátedra de Flamencología, participó con la Orquesta Sinfónica de Jerez en el estreno mundial de *Concierto de Jerez* (1974), obra sinfónica para guitarra y orquesta de Benito Lauret, músico gran aficionado al flamenco que previamente había montado, junto a Antonio Mairena y **Manuel Morao**, la caña, las cabales de Silverio y los tangos de Triana que con tanto acierto difundió el maestro Antonio Ruiz Soler.

Sería, por tanto, en 1975, cuando decide desgranar su arte de forma individual y se incorpora a los festivales flamencos, en los que este patriarca de la dinastía de los **Morao** constata ser el heredero directo de la escuela jerezana del toque que fundara Javier Molina y el que devolvió a la guitarra jerezana su auténtico sentido, lo que explica que durante el periodo 1985-86 formara su propio grupo, *Jerez por el mundo,* con el que, junto al ideario expresivo de Luis de Pacote, El Mono, Ripoll, Ana María Blanco y Manuela Carpio, fue reclamado para realizar giras por los Estados Unidos.

Obviamente, **Manuel Morao** representaba uno de los pilares básicos del toque contemporáneo, en el que ya había creado escuela propia, lo que explica que a primeros de octubre de 1986 ingresara como miembro de número de la Academia Jerezana de San Dionisio de Ciencias, Artes y Letras, con lo que, sin temor a errar, podemos decir que **Manuel Morao**, junto al poeta Antonio Gallardo Molina, son los dos primeros gitanos en pertenecer a la más importante y docta entidad cultural de la lorquiana ciudad de los gitanos.

Mas siguiendo el itinerario propuesto, en octubre de 1987 creó la compañía *Manuel Morao y Gitanos de Jerez,* cooperativa formada por 16 artistas, con edades comprendidas entre los 9 y los 70 años, y realizando desde entonces una vasta producción que arrancó con *Flamenco esa forma de vivir,* del sevillano Tomás Rodríguez Pantoja, un primer montaje teatral a modo de alegato de las más puras leyes y formas musicales de la tradición gitana, que fue estrenado el 17 de febrero de 1988 en el Gran Teatro de Córdoba.

Como nadie ignora, este espectáculo, que rompió moldes en su tiempo, llevaba en su elenco a nombres como los de Tío Juane, María Soleá, Ana Parrilla o Juana Fernández, pero también a figuras hoy deslumbrantes como Moraíto Chico, Antonio el Pipa, Sara Baras o Joaquín Grilo, y giró por todo el mundo con un contundente éxito de público y crítica, hasta que en abril de 1992 llegó hasta Nueva York, concretamente al corazón de Broadway, con el título de *Pasión Gitana,* último espectáculo en el que **Manuel Morao** apareció en escena asido a su guitarra.

Curiosamente, y a modo de anécdota, tres años después Joaquín Cortés presentó su *Pasión Gitana,* por lo que **Manuel Morao** le acusó de plagiar el título de su obra y algunos detalles del argumento. Sea como fuera, Joaquín Cortés, que para **Morao** «lo único que hace es el baile del cigarrón, porque lo único que sabe hacer es pegar saltos», está tan cerca de las intenciones estéticas y gitanas de **Morao** como Azúcar Moreno de La Niña de los Peines.

Prosiguiendo con nuestro recorrido biográfico, al espectáculo ya reseñado siguió *Aire y compás,* estrenado en el mes de



agosto en el Pabellón de Andalucía de la Expo 92, en el que presentó la doctrina más clásica y pura del flamenco con Juana Fernández, Manuel Moneo, El Pipa y Sara Baras, entre otros, para después presentar *Jondo. La razón incorpórea* (1994), que dedicó a la memoria de su hijo Juan y que, estrenado en la VIII Bienal de Sevilla, contó con la dirección escénica del cordobés Simón Suárez.

Jondo arranca del universo existencial de dos familias jerezanas de finales del siglo XIX, ubicadas en Santiago y San Miguel, que pugnan por adquirir relieve en la defensa de lo autóctono, que reclaman su lenguaje con orgullosos derechos de propiedad, hasta que descubren por entre la venganza y el amor que utilizan la misma voz, medio que les va a servir no ya para describir a sus transitorios habitantes, sino para dialogar al unísono con el mundo.

Tras este montaje, ya a finales de ese mismo año, **Manuel Morao** presenta en la sede hispalense de la Caja San Fernando de Sevilla y Jerez una zambomba navideña que, a la postre, conformaría el volumen número 12 de la serie discográfica *Así canta nuestra tierra en Navidad,* en el que figuran, a más del ya habitual Coro de Villancicos de la Caja, las voces de Ángel Vargas, Macarena de Jerez, Carmen la Cantarota, Sonia García, Luis de la Chicharrona y El Gordo, así como las guitarras de Fernando Moreno y Antonio Higuero.

Al hilo de ello, hay que reseñar que esta grabación fue el germen de lo que, un año después, sería *Nochebuena flamenca* (1995), un espectáculo que, estrenado en el Casino Bahía de Cádiz el día 9 de diciembre, atendía a los cánticos propios de la Navidad, la zambomba jerezana, con el añadido de difundir igualmente los fundamentos básicos del cante gitano andaluz.

En el espectáculo «Flamenco esa forma de vivir», elenco formado, entre otros, por Manuel Morao, Niño Jero, Moraíto Chico y Tío Juane.

Empero, meses antes, en julio concretamente, **Manuel Morao** reedita en la sala Alsolá, de Jerez, sus Jueves Flamencos, donde en esta ocasión, con el apoyo del Centro Andaluz de Flamenco, los utiliza como plataforma para la promoción de casas cantaoras como las de La Morena y El Pipa, o los Agujetas y los Moneo, mas la feliz iniciativa sólo tendría dos años de vigencia, de ahí que en 1996 trasladara hasta El Puerto de Santa María, concretamente al Casino Bahía de Cádiz, estos Jueves Flamencos, con los que

produjo los estrenos de tres conciertos, tal que *Sones de bronce, Evocación a Fernando Terremoto* y *Sentir flamenco.*

Ese mismo año, **Manuel Morao** puso en escena, junto a la Real Escuela Andaluza del Arte Ecuestre, *Caballo y flamenco* (1996), una feliz simbiosis entre el caballo y el flamenco que fue estrenado en la Plaza de Toros de Jerez, propuesta a la que siguieron las grabaciones del sello «En compás de origen», por lo que se produjo un inciso creador para, tres años después, continuar con montajes escénicos como por ejemplo *Sentir gitano* (1999), que **Morao** dedicó a la memoria de Simón Suárez y que fue presentado en el Teatro Villamarta con motivo del Festival de Jerez.

Al anterior siguió *La mujer y el cante,* concierto que se estrenó en el Teatro Villamarta de Jerez el 19 de marzo de 2000 y cuya idea arranca de la grabación realizada, entre mayo y junio de 1999, en el auditorio municipal del Hotel Monasterio de El Puerto de Santa María, para el que contó con las voces de María Cornejo, Carmen de la Jara, Elu de Jerez, Macarena de Jerez y Encarnita Anillo, a más de las guitarras de Niño Jero, Diego Amaya y Antonio Higuero.

Al tiempo de redactar esta biografía, reseñamos, por último, *Jerez a compás,* un espectáculo estrenado en febrero de 2001 en el ciclo *Flamenco viene del Sur,* del sevillano Teatro Central, donde el patriarca santiaguero puso en escena aquellas formas que hacen de su tierra natal una escuela que, cual oasis en un mundo desvirtuado, se distancia del resto.

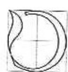
No obstante, como ya hemos significado, durante el periodo 1997-2000 **Manuel Morao** decantó su acción creadora a través de la producción de videos didácticos de baile y discos, principiando este quehacer con *Bulerías en Compás de Origen* (1997), un documento sonoro que rescata la memoria histórica a través de la guitarra de Diego Amaya y que recoge las voces de María Monje, Chico Pacote, Macarena Moneo, Juan Junquera, Joaquín el Zambo, Carmen la Cantarota y Antonio el Monea.

A este trabajo siguieron *Nochebuena flamenca* (1997), que fue grabado en el sevillano Teatro Central en las Navidades de 1996, y en el que la guitarra de Antonio Higuero da salida a los cantes de El Mono, Macarena de Jerez, El Mijita, Carmen la Cantarota, Maribel Vargas y Estefanía Aranda; *De Jerez a los Puertos* (1999), donde las guitarras de Luis Moneo, Fernando Moreno y Diego Amaya secundan los discursos expresivos de Chano Lobato, El Mono, Fernando Terremoto y Antonio Reyes; *El llanto de un cante* (1999), en el que figuran los cantes de Inés Bacán, Manuel Moneo, Fernando Terremoto y El Barullo; *La mujer y el cante,* con las artistas ya reseñadas con anterioridad, y *Evocación a Fernando Terremoto* (2000), trabajo realizado igualmente en directo, ahora en el madrileño Teatro Albéniz, y protagonizado por Antonio el Chocolate y María Vargas, a más de Fernando Terremoto hijo e Inés Bacán, todos ellos acompañados por las guitarras de Juan Morao y Diego Amaya.

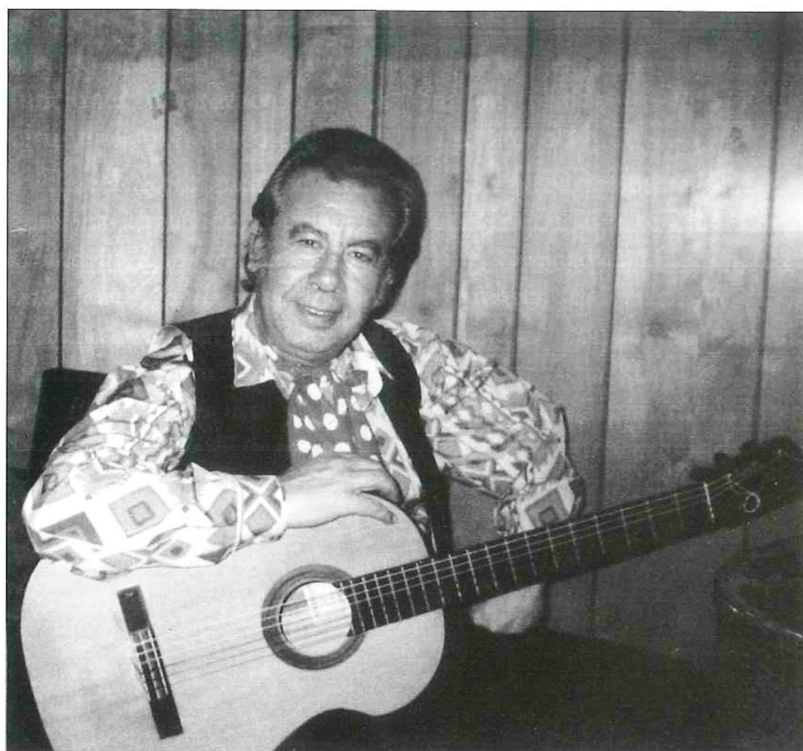
Con esta aproximación a tan copiosa labor flamenca llegamos al momento actual de **Manuel Morao,** un maestro cuya inspiración se elevó por encima de la producción media de su época hasta alcanzar un nivel artístico que obliga a considerar su categoría aisladamente, pues si su habilidad artística es grande, más alto aún es su idealismo.

Queda por reseñar, igualmente, su renuncia a los esplendores improductivos, su amor al trabajo y a su profesión, o ese modo de entregar toda su vida al estudio con ánimo de superación. Mas también hay que resaltar el sostenido esfuerzo y la permanente inquietud mostrada para que no se perdiera la cantera jerezana, su afán de promoción de nuevos valores aunque económicamente resultara la feliz idea un fracaso, una deuda impagable para Jerez y, sobre todo, para aquellos que desde niños ya se cargaron tanto de rigor estético como de seguridad personal, y que hoy, para mayor honra y gloria de la ciudad del vino, los caballos y el flamenco, viven días de gloria.

Hay, mismamente, un rasgo de su personalidad a retener, y es su valentía a la hora de



defender sus creencias, llamando a las cosas por su nombre, como bien se constatan en sus críticas al poco apoyo que la Adminis-tración local brinda al flamenco, sus declaraciones acerca de la «desvirtuación, el engaño y el fraude de las nuevas tendencias», o su postura contundente contra el otorgamiento de la IV Llave a Camarón de la Isla, con lo que nos situamos no sólo ante un artista de enorme calado histórico, sino también ante un hombre comprometido con su cultura que detecta con mayor agudeza que otros el cambio en el ambiente, que lo examina con intención orgánica y que despierta nuestras conciencias con un tono de alarma y sincera preocupación.



Pero por encima de estas consideraciones, el destino ha querido que el maestro **Morao** haya quedado en los anaqueles de la historia como el gran padre de la guitarra contemporánea de Jerez, algo que nos afecta por su sentimiento de sublimidad, toda vez que a este patriarca del flamenco se le debe, sin duda, las características actuales del toque de Jerez, ya que, como bien es sabido, con él evoluciona de manera ostensible la escuela instaurada por Javier Molina merced al ritmo, a la introducción de los contratiempos y al aire especial que hoy la define, pero, a fuer de sincero, hay que añadir que lo hizo enriqueciéndola con lo absorbido de Melchor de Marchena y Ramón Montoya, así como con algunos matices de Currito el de la Jeroma y Manolo de Huelva, hasta erigirse en la máxima expresión de una tierra que vio así duplicada su fuente del deleite, pues **Morao**, aparte de envolvernos en el vértigo de un compás incotejable, ha sido capaz de contribuir a complacer en las múltiples formas el sentido de lo bello y jondo, y de manifestarlo a través de una música mórbida, sedosa y elegante, dotada de una personal coloración que la hace irresistiblemente seductora.

Así las cosas, si la sed del conocimiento es propia de la inmortalidad del hombre y es, a la vez, consecuencia e indicación de su existencia perenne, la guitarra de **Manuel Morao** es hoy un instrumento fundamental de la identidad flamenca de Jerez, en tanto que él, como gitano de respeto, es de los pocos maestros que todavía pueden mostrarnos las cristalinas fuentes donde poder saciar nuestra sed inextinguible.

Y es que este ilustre académico, que ha contribuido decisivamente al conocimiento de la realidad y cuya obra debiera ser atendida primero como un manifiesto y luego como un evangelio para la acción, se nos antoja como la necesidad urgente de un maestro que pareció llamado desde sus comienzos a ser la guía espiritual de los jóvenes de este tiempo, para alejarlos precisamente del decadentismo modernista, a más de ser uno de los más serios conocedores del mundo del flamenco, género al que ha contribuido de manera determinante y en el que por ello ha quedado inmortalizado de por vida.